


LIÇÕES DE AGRAMÁTICA DO PADRE EZEQUIEL: UM OLHAR DISCURSIVO SOBRE O FAZER POÉTICO EM MANOEL DE BARROS

José Gaston Hilgert*

 <https://orcid.org/0000-0002-2586-9920>

Como citar este artigo: HILGERT, J. G. Lições de agramática do Padre Ezequiel: um olhar discursivo sobre o fazer poético em Manoel de Barros. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD017175>.

Submissão: 22 de maio de 2024. **Aceite:** 13 de junho de 2024.

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo o *texto poético*, seguramente o menos contemplado no trabalho com textos na escola. Orientado por pressupostos teórico-metodológicos da semiótica discursiva greimasiana, o propósito do estudo é contribuir para a análise e interpretação de textos poéticos, tendo particularmente em consideração as especificidades de seu modo de construir sentidos. Como diz Teixeira (1997), na epígrafe, a literatura e, em particular, a poesia é o *modo de ser da palavra*. Na poesia o poeta explora ao infinito as potencialidades da expressão linguística, revelando não só o seu inconformismo com os limites da língua, mas também com os do mundo que ela costuma expressar. Com a recriação da língua, o poeta cria novos universos com sentidos, percepções e sensações outras, inesperadas, surpreendentes que fraturam a ordem vigente, questionando os valores que nela imperam, apontando ao leitor novos horizontes de vida, convidando-o a novas descobertas; em suma, alçando-o a experiências que só a arte pode proporcionar. Este texto terá alcançado seus propósitos se, em alguma dimensão, ajudar alunos e professores a melhor compreender o modo como os textos poéticos constroem seus sentidos e, em especial, a impulsioná-los à fruição estética inerente a todo e qualquer objeto artístico.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Poesia. Texto. Ensino. Semiótica.

* Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: jose.hilgert@mackenzie.br

“A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei” (Barros, 2010, p. 403).

“O inusitado, o inesperado, o surpreendente: eis as matérias da literatura. Porque a literatura é um modo de ser da palavra, o modo de desarrumação, o modo desajeitado de fraturar discursivamente a ordem” (Teixeira, 1997, p. 210).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

■ **“**Compreender as linguagens como construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de subjetividades e identidades sociais e culturais” é a primeira das denominadas “competências específicas de linguagens para o ensino fundamental” da Base Nacional Comum Curricular – BNCC (Brasil, 2018, p. 65). As outras cinco consistem em desenvolver ações próprias concernentes a particularidades das diferentes linguagens, ações todas, porém, unificadas em seu propósito maior: promover o diálogo e a cooperação “para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva”.

Quando se fala em compreender linguagens, está se falando necessariamente em compreender discursos e textos, pois a única forma de procedermos ao diálogo, ao intercâmbio de pensamentos, emoções e experiências, é por meio de discursos que se objetivam na materialidade da expressão linguística ou de outra forma de linguagem. Um texto em sentido amplo define-se então como um discurso manifesto por alguma linguagem, e o texto verbal, como um discurso cuja expressão se realiza por meio da língua, por meio das palavras.

A natureza das palavras e dos discursos e a da relação entre eles são definidas por Bakhtin (2006, p. 96, negrito nosso) nos seguintes termos:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.

No entendimento do autor, a essência dos discursos é a própria vida. Estudá-los, nos textos que os revelam, implica, então, analisar as variadas instâncias que determinam os indivíduos em interação, nos diferentes campos de sua atuação sociocultural, na medida em que essas instâncias se revelam na enunciação, projetada nos enunciados-textos. Em outra passagem, Bakhtin (2011, p. 307) reitera esse fundamento: “O texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências) [...]. Onde não há texto, também não há objeto de pesquisa e de pensamento”.

Fica evidente, então, o quanto o pensamento bakhtiniano está em sintonia com as orientações da BNCC, particularmente no desenvolvimento das linguagens na escola. Em momento algum, este se desvincula da vida real dos alunos,

vivida em suas diferentes práticas sociais. É por isso que, no desdobramento curricular dos ensinos fundamental e médio, tanto se enfatiza o trabalho com textos na perspectiva dos gêneros discursivos, entendendo-se por gênero o conjunto de enunciados que, por serem produzidos em dado contexto e situação comunicativa, tratam de temas similares, textualizados em estrutura composicional e configuração estilística específicas relativamente estáveis (Bakhtin, 2011).

A prática escolar, particularmente no âmbito do ensino da língua portuguesa, ocupa-se com dois grandes grupos de gêneros, os literários e os não literários, ou, no dizer de Fiorin (2008), os que têm, do ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, *função estética* e *função utilitária*. Em relação ao trabalho com os primeiros, assim se manifesta a BNCC:

Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura (Brasil, 2018, p. 87).

Destaque-se que o senso estético, a competência e a sensibilidade para a fruição estética resultam de “desenvolvimento”, isto é, de um trabalho de formação do leitor, que envolve intensa familiaridade com textos literários por meio da leitura, acompanhada de orientações e práticas que levem os leitores a perceber nos textos os traços desencadeadores do enlevo estético. Barros (1990, p. 7), ao definir o texto como o objeto de estudo da semiótica, afirma que esta “procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Se o saber “como o texto faz para dizer o que diz” importa para a compreensão e a interpretação de qualquer texto, ele é particularmente relevante para os *literários*, uma vez que – em especial os *poéticos* – constroem seus sentidos em seu modo próprio de dizer.

É precisamente de como o texto *poético* faz para dizer o que diz que trata este artigo. Seu objetivo é trazer uma modesta contribuição ao estudo da poesia, certamente o gênero menos contemplado no âmbito da literatura, nos ensinos fundamental e médio. Em termos mais específicos, é nosso propósito trazer elementos que ajudem a melhor compreender a criação artística do poeta, em sua genialidade de explorar as potencialidades infinitas da expressão linguística, uma vez que é por seu inconformismo linguístico-discursivo que o escritor e o poeta ampliam e enriquecem nossa visão de mundo. “Nesse sentido, a literatura [...] ajuda-nos não só a ver mais, mas a colocar em questão muito do que estamos vendo e vivenciando” (Brasil, 2018, p. 499).

A princípio, um estudo dessa natureza e com esse objetivo caberia ao professor de literatura, baseado em seus conhecimentos especializados em campos como teoria da literatura ou crítica literária. Não serão desses conhecimentos que aqui partiremos, nem eles nos conduzirão no percurso do trabalho. O estudo se orientará em pressupostos teórico-metodológicos preconizados pela semiótica discursiva greimasiana.

O ponto de partida será a poesia de Manoel de Barros. Nela identificaremos – seja para análise, seja para exemplificação – propriedades do fazer poético, assim como elas são concebidas, propostas e aplicadas pelo poeta no próprio corpo de sua poesia. Para tanto, serão objetos de estudo poemas do autor, todos

publicados em *Poesia completa* (Barros, 2010)¹. Como âncora da análise estabelecemos o poema VII, da terceira parte d'O *livro das ignoranças*, cujo último verso (“Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática”) sugeriu o título deste texto.

Começamos, então, com o poema VII, d'O *livro das ignoranças* (p. 319):

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.

Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.

Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.

– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.

Ele fez um limpamento em meus receios.

O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...

E se riu.

Você não é de bugre? – ele continuou.

Que sim, eu respondi.

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –

Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma.

Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.

No poema, o narrador, tecendo prosa leve e informal em primeira pessoa, volta a seu tempo de leitor-menino. Em suas leituras de poesia, o que o encanta e arrebatava não é a “beleza das frases”, mas a “doença delas”. Diante do paradoxo, é tomado de um sentimento de incerteza e angústia, pois receia ser um “sujeito escaleno”, único e singular, estranho e desajustado em relação aos que apreciam o normal, a pluralidade do comum, “a beleza das frases”. A intensidade do enlevo estésico que o arrebatava lhe embota a capacidade de compreensão desse “gosto esquisito”. Recorre então a seu preceptor, o Padre Ezequiel, como quem diz “ajuda-me a entender o que sinto”.

Antes de prosseguir com as lições do preceptor, entendamos esse estado de encantamento e angústia do leitor-menino. Aprendemos na escola, especialmente na universidade, que, diante de um objeto de estudo, cabe manter distanciamento para que o possamos analisar com objetividade e racionalidade, evitando interpretá-lo segundo vieses subjetivos determinados por fatores afetivos e emocionais. Definimos assim o fazer acadêmico como sendo única e necessariamente um fazer racional, e a universidade, como o espaço por excelência para a gestação e o perene cultivo desse fazer. Nesse contexto, a racionalidade é vista,

1 Todos os poemas ou partes deles contidos neste texto foram extraídos dessa obra, das páginas referidas.

então, como o pilar principal, quando não único, a sustentar a análise e a compreensão do mundo, de seus seres, objetos e fenômenos. Fatores outros que possam eventualmente determinar e condicionar o olhar racional não são, por princípio, considerados, ainda que se reconheça que o ser humano, o sujeito da ação racional, seja movido, em diferentes situações e contextos, por tamanha força emotiva e sensorial que inibem e até inviabilizam a racionalidade de suas avaliações e juízos.

Nesse sentido, estudos como os de Fontanille e Zilberberg (2001), Fontanille (2007) e Zilberberg (2011) preconizam que, quando se é posto diante de um objeto de estudo, de um texto, de um poema – como é o caso presente – ou, no dizer de Fontanille (2007, p. 47), de “uma figura do mundo natural, ou ainda uma noção ou um sentimento, percebe-se mais ou menos intensamente uma *presença*”. A *percepção* dessa “presença” nos afeta, primeiro, *sensorialmente*, ou seja, estabelecemos com ela uma relação sensível, de emoção, de afeto, em diferentes graus de intensidade. Só depois a percebemos de forma *compreensível*, segundo a lógica da racionalidade. E mais, esta percepção compreensível, racional é determinada por aquela.

De acordo com esse fundamento, um objeto de estudo ou de qualquer outra grandeza é avaliado segundo duas dimensões: a *intensidade* e a *extensidade*. A *intensidade* é atinente à percepção *sensível* do objeto avaliado. Ela concerne à força, à energia, ao ímã que precipita nossa atenção em direção a esse objeto; em suma, ela é atinente ao nosso envolvimento afetivo-emocional com ele. A *extensidade* diz respeito ao quanto a intensidade se mostra inteligível, compreensível, ou seja, ela concerne “ao alcance no tempo e no espaço do campo controlado pela intensidade” (Fiorin, 2017, p. 157).

Se compararmos a leitura de um texto científico com a de um poema, fica evidente que nossa percepção do primeiro, do ponto de vista da *intensidade*, é *átona*, isto é, estabelecemos com ele um baixo envolvimento emocional, o que implica que sua percepção, segundo a dimensão da *extensidade*, seja essencialmente orientada pela racionalidade e inteligibilidade. Já a leitura da poesia inverte essa percepção, na medida em que a poesia é sensorialmente *tônica*. Ela nos arrebatava por seu encanto sonoro e musical, por seu ritmo e rima, enfim, pela sensibilidade e criatividade linguística do poeta. Esse enlevo estético, dependendo de seu grau, afeta, no eixo da extensidade, a compreensão inteligível e racional do texto, reduzindo-a ou, até mesmo, levando o leitor a não ter palavras para explicar o que sente.

Parece ser esse o estado do leitor-menino na abertura do poema. Está extasiado com o encanto e o prazer que lhe advêm da “doença das frases”, mas não compreende e não sabe explicar esse seu “gosto esquisito”. Em busca de inteligibilidade e compreensão, recorre então aos conselhos de seu preceptor, o Padre Ezequiel. Este o sossega e se estende em alegre diálogo não propriamente sobre as especificidades da *fruição poética* do leitor-menino, mas sobre o *fazer poético*.

*– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.*

Ele fez um limpamento em meus receios.

*O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da
vida um certo gosto por nada...*

E se riu.

Em seu aconselhamento, portanto, o preceptor muda de ponto de vista, não focalizando o prazer estésico do leitor, mas sim o *trabalho*, que se desdobra no tempo e no espaço, de *fazer poesia*, trabalho que consiste, em última instância, em “fazer defeitos” nas frases, que é como o poeta traduz o que o leitor-menino antes chamara de “doença” delas. Mas “isso não é doença”, pelo contrário, “é muito saudável”, tranquiliza o preceptor, e já anuncia a seu interlocutor o sintoma principal dessa *doença*, o *defeito* comum que está na origem de todos os demais, o de “carregar para o resto da vida um certo gosto por *nadas*”.

O *nada* é um termo onipresente na obra de Manoel de Barros, nela identificado como sendo o próprio objeto da poesia:

Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades (p. 7).

“Se o nada desaparecer a poesia acaba.” O nada, o rejeitado e o desprezível, a quimera e o inútil, o torto e o desengonçado, o insignificante e o banal, o invisível e o misterioso, o incerto e o inconsequente são os verdadeiros valores da poesia, segundo o poeta:

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia (p. 146).

Aos valores da poesia o poeta opõe os das coisas que *não* servem para poesia, as dignas de destaque e respeito, as que têm lógica e coerência, as que inspiram segurança e certeza. Não são “importantes” para a poesia “a joia pendente”, “o sarcófago de Tutancâmon”, a “Usina Nuclear”, o “tamanho de crescer” do tuiuiú:

*Mosca dependurada na beira de um ralo –
Acho mais importante do que uma joia pendente.*

*Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.*

*O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear.*

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.

*Assim, o pássaro tu-you-you é mais importante por seus pronomes do que por seu tamanho de crescer.
É no ínfimo que eu vejo a exuberância* (p. 341).

Das coisas que não servem e *não* são importantes para a poesia tratam os textos não poéticos, os que têm *função utilitária*. Da poesia ocupam-se os de *função estética*. Cabe uma breve distinção entre eles.

Sabemos que todo texto resulta da manifestação de um conteúdo por meio de uma forma de expressão. No caso do texto verbal, o plano de conteúdo é mani-

festos por uma expressão linguística. Outros textos há em que o conteúdo é manifesto por outras linguagens, não verbais ou sincréticas.

Fiorin (2008, p. 57) afirma que,

[...] do ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, há dois tipos de texto, aqueles que têm função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar etc.) e os que têm função estética. Se alguém ouve e lê um texto com função utilitária, não se importa com o plano de expressão. Ao contrário, atravessa-o e vai diretamente ao conteúdo, para entender a informação. No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Como o poeta recria o conteúdo na expressão, a articulação entre os dois planos contribui para a significação global do texto. A compreensão de um texto com função poética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão.

É de textos de função estética, cujos sentidos emanam preponderantemente de seus elementos de expressão, que aqui tratamos. É no plano da expressão que se situa o gosto por “nadas”; que se cultivam os “defeitos na frase”; se instala “uma agramaticalidade quase insana, que empoeira o sentido das palavras”; e “aflore uma linguagem de defloramentos, um inauguração de falas” (p. 265). É por meio da sublevação das palavras e dos sentidos por ela produzidos que o fazer poético se projeta em novo estágio:

*Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
nasceria uma linguagem madrugada, adâmica,
edênica, inaugural –
que os poetas aprenderiam – desde que voltassem
às crianças que foram
às rãs que foram
às pedras que foram.
para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua (p. 266).*

Saber subverter as palavras em suas formas e sentidos, em seus arranjos e combinações, é competência essencial para fazer poesia, no sentido primeiro e inaugural de um fazer ser “genesíaco”, no dizer de Müller (2003, p. 217). As coisas como são e estão, o conhecido, o sabido, o reto e o definido, o já usado e acostumado não constituem substância de poesia.

*Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas (p. 349).*

É substância de poesia o que ainda não é, e pela poesia vai ser.

A função estética da poesia não está na sublevação em si da língua. Como destacamos na citação de Fiorin (2008), na recriação das palavras no plano da expressão, o escritor, o poeta cria um novo mundo, em que os seres e as coisas têm outra natureza, outras funções, novas relações e ordenamentos, novas lógicas

e coerências, em suma, novos valores e significações, o que fica explícito nestes versos:

*A menina apareceu grávida de um gavião.
Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.
A mãe disse: Você vai parir uma árvore para
a gente comer goiaba nela.
E comeram goiaba.
Naquele tempo de dantes não havia limites
para ser.
Se a gente encostava em ser ave ganhava o
poder de alçar.
Se a gente falasse a partir de um córrego
a gente pegava murmúrios.
Não havia comportamento de estar.
Urubus conversavam sobre auroras.
Pessoas viravam árvore.
Pedras viravam rouxinóis.
Depois veio a ordem das coisas e as pedras
têm que rolar seu destino de pedra para o resto
dos tempos.
Só as palavras não foram castigadas com
a ordem natural das coisas.
As palavras continuam com os seus deslimites (p. 373).*

O mundo, “naquele tempo de dantes”, em que não “havia limites para ser”, é o universo reordenado da expressão poética, das palavras sem limites, com sua lógica e significações inusitadas, inesperadas e surpreendentes, a ponto de uma menina aparecer grávida de um gavião e parir uma goiabeira de cujo fruto todos se alimentam.

Esse mundo dos “deslimites” conflita com o tempo que se seguiu “depois”, quando “veio a ordem das coisas e as pedras tiveram que rolar seu destino de pedra para o resto dos tempos”. Esse é o mundo dos textos utilitários em que a relação entre expressão e conteúdo é direta, definida, previsível porque já convencionalizada: pedra é pedra, gavião é gavião, árvore é árvore.

No dizer da semiótica (Greimas; Courtés, 2008; Fiorin, 2008; Barros, 1988, 1990), esta é a relação nos sistemas *simbólicos*, que se distinguem dos sistemas *semissimbólicos*: “Há nos sistemas simbólicos uma correspondência termo a termo entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos” (Fiorin, 2008, p. 58).

Se nesses sistemas, a expressão “assume apenas o encargo de suportar o significado ou, como o nome diz, de expressar o conteúdo”, nos sistemas *semisimbólicos* “a expressão ‘produz’ sentido. Além de cumprir o encargo mencionado de expressar o conteúdo, o plano da expressão assume outros papéis e compõe organizações secundárias da expressão” (Barros, 1990, p. 81). Nos sistemas *semissimbólicos*, que constituem a base dos textos poéticos, a relação entre os dois planos não é estabelecida, nem previsível. O trabalho de recriação e reordenamento das palavras e das frases no âmbito da expressão resulta em sentidos e significações novos, inesperados que definem os valores do mundo da poesia, da literatura, da arte, da ficção em geral, a partir dos quais se

desencadeiam processos de ressignificação dos conteúdos e valores do mundo da não ficção.

Em síntese, a leitura da poesia de Manoel de Barros nos remete a uma categoria de significação fundamental do plano de conteúdo, delimitada pela oposição entre *realidade* e *ficção*. Assumidos como valores por um sujeito, esses termos propõem uma estrutura narrativa em que o sujeito poeta, movido por um impulso irresistível de querer sair do mundo da realidade, “porque a vida não lhe basta”², anseia pelo universo da ficção. É o percurso fundamental de todo o fazer poético, literário e artístico em geral, tão bem reiterado em Manuel Bandeira (2014, p. 59):

*Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz.*

O “aqui” em Manuel Bandeira é o “depois” em Manoel de Barros. Da dura e inescapável ordem das coisas no “aqui” a alma humana se liberta ansiando por valores figurativizados em Pasárgada.

A categoria fundamental do plano de conteúdo se correlaciona com outra no plano da expressão, definida, em termos amplos, pela oposição entre *submissão* e *liberdade*, entre o *conformismo* às normas e aos padrões linguísticos comumente usados estabelecidos, a que todos se submetem, e a total e irrestrita *subversão* deles em toda e qualquer perspectiva de sua constituição e análise. O poeta reivindica essa sublevação da língua a ponto de propor “usar palavras que ainda não tenham idioma” (p. 300) e implodir os padrões composicionais e estilísticos comumente reconhecidos para o gênero poesia. Em Manoel de Barros, poesia e prosa se fundem, verso e frase se identificam. Segundo Müller (2003, p. 276):

A constante oscilação entre os termos “verso” e “frase” [...] aponta para uma indiferenciação entre a prosa e a poesia. Essa indiferenciação, que nada tem de fortuita, guarda uma semelhança formal com o próprio Pantanal, lugar ambíguo onde as águas e as terras se confundem.

Santos (2015, p. 19), inspirada em Müller, acrescenta:

Seus escritos caminham sobre os “deslimites” da narrativa e do poema. Essa condição líquida e entre planos, sem pertencer a um lugar estanque, é especialmente relevante para pensar no aspecto crítico da poesia de Barros, (crítico no sentido de ser instável) já que a língua poética, para Manoel de Barros, é fluida e marcada por instabilidades sintáticas, lexicais, semânticas.

Essas reivindicações se manifestam em praticamente todos os seus poemas, fazendo-o ora de maneira direta e explícita, ora pondo a insubordinação em prática na construção de seus versos. Ouçamo-lo nestas duas passagens de sua poesia:

2 “A arte existe porque a vida não basta” (Ferreira Gullar), em palestra proferida em 20 de maio de 2014, no Espaço Café Literário da 8ª Bienal do Livro, de Campos de Goytacazes (RJ). Disponível em: https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=25356. Acesso em: 5 maio 2024.

*O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
 Há que se dar um gosto incasto aos termos.
 Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
 Talvez corrompê-los até a químera.
 Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
 Não existir mais rei nem regências.
 Uma certa liberdade com a luxúria convém (p. 265).*

*A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem
 a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos (p. 347).*

Em seu inconformismo, o poeta não só se insurge contra a estabilidade do uso normal da língua e das formas-padrão de fazer poesia. No universo da poesia, a insurreição das palavras está a serviço de significados e valores desse universo, em que “poderoso não é aquele que descobre ouro/poderoso é aquele que descobre as insignificâncias”;

*Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias
 (do mundo e as nossas) (p. 403),*

mundo em que mais vale a musicalidade da palavra e seu valor metafórico do que a denotação a ela atribuída fora do universo poético:

*As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
 Assim, o pássaro tu-you-you é mais importante por seus
 pronomes do que por seu tamanho de crescer (p. 341).*

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
 imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
 de casa.*

*Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
 rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
 fazia uma volta atrás de casa.
 Era uma enseada.*

Acho que o nome empobreceu a imagem (p. 303).

Em suma, como dissemos, os termos *submissão* e *liberdade* que definem o plano de expressão se correlacionam respectivamente com os correspondentes *realidade* e *ficção* do plano de conteúdo. Da expressão, materializada na subversão da língua e da lógica dos seres e das coisas no universo poético, emergem significações segundo as quais não há limites e condicionamentos para a liberdade de ser e fazer. Esse universo se correlaciona ao do plano de conteúdo, em que a realidade se define pela opressão das coerções e dos condicionamentos. É sobre o homem deste mundo, preso em seus esquematismos simplificadores, confinado a lógicas padronizadas, arrogante em suas certezas e convicções, que os “deslimites” da ficção lançam o seu olhar inquiridor, complexificando simplismos, abalando crenças, matizando uniformidades, em suma, abrindo novos e inesperados horizontes de significação. Segundo Fiorin (2008, p. 52-54):

*Mobilizando todas as funções e dimensões da linguagem [...], o artefato artístico
 cria outro mundo, convida a penetrar a esfera de uma realidade outra, pela*

fratura da realidade cotidiana. Essa outra realidade leva-nos a uma vida mais intensa, mobilizando desejos múltiplos, criando novas percepções, produzindo experiências diversas. Nela tudo, tudo é permitido, pois abole os limites da realidade cotidiana. [...] Ao apresentar outras realidades e levar os homens a vivê-las, os objetos artísticos têm uma função catártica inerente. Essa vivência de uma nova ordem durante a temporalidade da fruição artística não é algo alienante, mas, ao contrário, altamente revolucionário, porque indica ao homem que a alteração do que é estabelecido pode ser feita.

Seguindo com a análise do poema, depois de rir (“E se riu”) dos receios do menino, o Padre Ezequiel prossegue:

***Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores
surpresas e os ariticuns maduros***

Como quem já o intui, o Padre pergunta ao menino se descende de indígenas (“é de bugre”), o que este confirma. Aponta-lhe então uma particularidade no fazer do bugre: andar por “desvios”, não por “estradas”.

Desvios são caminhos estreitos e tortuosos, abertos por dentro da mata pelo trilhar das pessoas, que, à medida que avançam, vão afastando pequenos cipós e galhos espinhentos e contornando, com respeito, obstáculos maiores, irremovíveis, árvores, troncos, banhados e pequenos cursos d’água. *Desvios* são abertos com mãos humanas, se muito, com auxílio de instrumentos primitivos, foices e facões. Por eles circulam poucos, só os que os conhecem, os nativos, os bugres, tidos como selvagens e, por isso, rejeitados, os que não valem *nada*. Na profundidade da mata, por onde os desvios passam, impera o silêncio, e por eles se anda devagar e a passos calculados. A lentidão não só alonga o tempo para chegar ao destino, mas também cria a ilusão de este ficar distante. A extensão no tempo e no espaço permite contemplar as minúcias do caminho, ouvir o farfalhar das folhas e a sinfonia dos bichos, sentir o cheiro da terra e das flores, enfim, encontrar “as melhores surpresas e os ariticuns maduros”.

Os desvios sintonizam com “doença” e “defeitos” da frase e são matéria de poesia. Neles que se encontram os seres “ínfimos” segundo os quais a poesia se molda, a começar pelos que por eles andam, os bugres, personagens marginalizados,

*– tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.
Todos bêbados ou bocós.
E todos condizentes com andrajos (p. 394).*

*Tanto quanto eles, são desprezíveis os seres com quem partilham intimidade:
chão e barro, musgos e fungos, pedras e rãs, formigas e mandarovás, lesmas e caracóis.*

– A partir da fusão com a natureza esses bichos se tornaram eróticos. Se encostavam no corpo da natureza

*para exercê-la. E se tornavam apêndices dela.
 Ou seres adoecidos de natureza. Assim, pedras sonhavam
 eles para musgo. Sapos familiarizavam eles com o chão.
 Nenhuma coisa ficava sem órgãos ou locas.
 Mudaram a brancura das chuvas e a extensão dos escuros (p. 248).*

Das *estradas* o poema não fala. Mas é possível caracterizá-las em oposição a *desvios*. São caminhos que tendem a ser largos e retos, abertos não com a mão, mas com tecnologia e máquinas poderosas e modernas, que não contornam nem respeitam obstáculos, mas os destroem. Pelas estradas andam muitos, ansiosos e apressados, em carros velozes. A velocidade intensa reduz o tempo e o espaço para alcançar o destino certo, mas lhes embaça os detalhes da natureza em redor, sem que enxerguem “as melhores surpresas e os arituncuns maduros”. As estradas são do mundo da realidade, em que são importantes e úteis. A sua importância é a da *utilidade*, como são importantes a “joia pendente”, o “sarcófago de Tutancâmon”, a “Usina Nuclear”, as “coisas que têm dimensões”. Já para a poesia as estradas não servem, porque o “o poema é antes de tudo um inutensílio” (p. 174).

A oposição entre *desvios* e *estradas* e entre os respectivos temas que revestem, associada à oposição entre os temas figurativizados por *doença* das frases e *beleza* delas, organiza a significação geral do poema. São muitas as leituras que essas oposições autorizam. Uma, particularmente significativa para o fazer poético, se inspira na contraposição do traço da *lentidão* ao da *velocidade*: pelos desvios anda-se *devagar* e, pelas estradas, com *velocidade*.

O fazer poético exige trabalho demorado de metucioso manuseio da língua, da palavra, da frase, do verso, muitas vezes subvertendo-os em suas significações, composição morfológica, estruturação sintática, expressão estilística e configurações de gênero. E, por implicação dessa reinvenção da língua para criar novas formas de dizer, a expressão poética demanda a criação de uma substância discursiva própria, de um mundo com novas significações, no qual

*todas as coisas podem ter qualidades humanas;
 todas as coisas podem ter qualidades de pássaros;
 todas as pedras podem ter qualidades de sapo;
 todos os poetas podem ter qualidades de árvore;
 os poetas podem humanizar as águas;
 os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas;
 os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos;
 os poetas podem compreender o mundo sem conceitos;
 os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto (p. 383).*

Essa reinvenção da língua e dos universos que ela expressa é uma ação que se estende lenta no tempo e no espaço, como o andar silencioso pelos *desvios*, porque exige do poeta, orientado por fina sensibilidade, um trabalho calculado de seleção e lapidação das palavras, de escrita e reescrita, com base em muito estudo, reflexão, observação, leitura e releitura do mundo e das palavras de outros, em intermináveis diálogos intertextuais e interdiscursivos. Até mesmo a sensibilidade é objeto de aprendizado na medida em que o poeta a aguça na intimidade com a poesia e a literatura no curso do tempo.

Nessa perspectiva, cada poema tem história, a *sua* história, e, até mesmo, cada palavra tem sua história. Para o poeta, as palavras têm seu percurso antes de chegarem ao poema:

*Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito (p. 382-383).*

Neste outro poema, o “Roceiro”, a extensão no tempo do fazer poético é magistralmente metaforizada na lide vagarosa do roceiro que se submete pacientemente ao ritmo da natureza em cuidar da terra, lançar a semente e aguardar seu florescimento.

*No clarear do dia vou para o roçado
A capinar.
Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
joás e bosta de bugiu que não serve nem pra esterco.
Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
Na maior masturbação com as pedras e as rãs (p. 380-381).*

O sentido de *trabalho* no fazer poético, em Manoel de Barros, se identifica com o de “forjar”, no poema “O ferrageiro de Carmona”, de João Cabral de Melo Neto (2020, p. 677):

*Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.
.....
Forjar: domar o ferro à força,
Não até uma flor já sabida,
Mas ao que pode até ser flor
Se flor parece a quem o diga.*

O contrário acontece com o fazer poético, na perspectiva das “estradas”. Como elas, por onde se anda com velocidade na pressa de chegar ao destino, esse fazer leva à poesia de “forma”, padronizada e previsível, fácil e superficial, sem caráter

e identidade, igual à que todos fazem e cuja “beleza” é a do senso comum. É a poesia de “ferro fundido”, segundo o mesmo poema de João Cabral de Melo Neto:

*O ferro fundido é sem luta
é só derramá-lo na forma.
Não há nele a queda de braço
e o cara a cara de uma forja.*

*Existe a grande diferença
do ferro forjado ao fundido:
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.*

.....
*Dou-lhe aqui humilde receita,
Ao senhor que dizem ser poeta:
O ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarreia.*

Terminando sua aula, o Padre Ezequiel, didático como é, resume-a dizendo: “Há que apenas saber errar bem o seu idioma”. O leitor-menino reconhece então no Padre o seu “primeiro professor de agramática”. Em seu resumo, o professor reitera que fazer poesia não é só subverter a língua em diferentes dimensões no plano da expressão, mas saber fazê-lo com propriedade e sensibilidade tais, que, no passo a passo calculado dessa subversão, aflorem sentidos imprevisíveis, surpreendentes e arrebatadores capazes de nos sensibilizar para uma releitura deste mundo árido em que “as pedras têm que rolar seu destino para o resto dos tempos”.

LESSONS IN UNGRAMMAR BY FATHER EZEQUIEL: A DISCURSIVE LOOK AT POETIC MAKING IN MANOEL DE BARROS

Abstract: This article focuses on the poetic text, arguably the least considered text in school activities. Guided by the theoretical-methodological assumptions of Greimasian discursive semiotics, the purpose of the study is to contribute to the analysis and interpretation of poetic texts, particularly considering the specificities of their way of constructing meanings. As Teixeira (1997) states in the epigraph, literature and, in particular, poetry is *the mode of being of the word*. In poetry, the poet infinitely explores the potentialities of linguistic expression, revealing not only a dissatisfaction with the limits of language but also with those of the world it usually expresses. Through the recreation of language, the poet creates new universes with different meanings, perceptions, and sensations – unexpected and surprising – that fracture the existing order, questioning the values that prevail in it, pointing readers to new horizons of life, inviting them to new discoveries, and ultimately, elevating them to experiences that only art can provide. This text will have achieved its purposes if, in some measure, it helps students and teachers better understand how poetic texts construct their meanings and, especially, if it encourages them toward the aesthetic enjoyment inherent in any artistic object.

Keywords: Manoel de Barros. Poetry. Text. Teaching. Semiotics.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BANDEIRA, M. *Libertinagem*. São Paulo: Global, 2014. Edição digital.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS, M. de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular – BNCC. Brasília: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf. Acesso em: 12 ago. 2024.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, J. L. *Semiótica tensiva*. In: FIORIN, J. L. et al. *Novos caminhos da linguística*. São Paulo: Contexto, 2017. p. 151-169.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial, Humanitas, FFLCH-USP, 2001.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MELO NETO, J. C. de. *Poesia completa*. Organização Antonio Carlos Secchin e Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- MÜLLER, A. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, jun./ago. 2003.
- SANTOS, E. D. N. dos. *Manoel de Barros: peregrinação da poesia por um conhecimento natural*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.
- TEIXEIRA, L. Basta que a chamemos de literatura. In: REIS, L. de F. (org.). *Fronteiras do literário*. Niterói: Euff, 1997. p. 207-214.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.